

К. А. Голубан

*Уральский федеральный университет*

### **Роль символа в Пекинской опере**

Пекинская опера — это европейское название одного из жанров традиционного китайского театра. Китайское название этого жанра звучит как цзин-цзюй (京剧, jīngjù), что в дословном переводе означает «столичный театр». Пекинская опера — это синтетический вид театра, сочетающий в себе пение, речитатив, музыку, пантомиму, танцы и элементы акробатики.

Исследование Пекинской оперы и, в частности, её символичности является актуальным, т. к. в настоящее время масштабы межнационального культурного обмена становятся всё больше и разнообразнее. Запад сегодня всё чаще устремляет свой взгляд на страны восточного типа развития и культуры. Он заимствует традиции и обычаи, идеи и даже стиль жизни Востока, что вызвано так называемым «закатом Европы». Европа и другие развитые страны Запада постепенно исчерпали свой творческий потенциал; лихорадочный поиск нового привёл к состоянию культурного хаоса. Необходимы перемены, переосмысление целей и смысла жизни, иначе Западу грозит постепенный упадок и, в конце концов, крах.

Эти перемены Запад ищет на Востоке, надеясь путём слияния двух культурных традиций обрести новые источники для развития творчества. С. А. Серова утверждает, что «теперь всё настоятельнее говорят и пишут об осознании единства мира как об одной из важнейших проблем современной культуры»<sup>1</sup>.

Соответствующие процессы происходят и в области театра. «Движение к “всемирности” — один из важнейших атрибутов искусства XX столетия. Попытки культурной интеграции европейского театра с восточным постепенно выводят его на поиски мирового искусства как непреложную эстетическую реальность. Западный театр уходит в образно-пластические формы, избавляясь от общественной

---

<sup>1</sup> Серова С. А. Китайский театр — эстетический образ мира. М., 2005. С. 8.

актуальности бытия. В этом заключается влияние восточного театра: театральный Запад берет у Востока»<sup>2</sup>.

Европейцы всё чаще направляют своё внимание в сторону Пекинской оперы. Привлекает их в этом виде искусства то, что составляет его «изюминку» — символизм, присутствие Тайны, игра воображения. Китайский театр не раскрывает суть напрямую, его условность превращает сухие факты в тонкие намёки. В книге С. А. Серовой мы находим определения двух видов театра — Священного и Грубого. «Первый имеет дело с невидимым миром, миром Тайны, которую сцена и актёр пытаются приоткрыть для зрителей, сделать невидимое видимым. Грубый народный театр — это торжество “всех доступных средств”, игра без недомолвок, её место не в театре, а в повозках, на площади, на подмостках»<sup>3</sup>. Не стоит сомневаться в том, что Пекинская опера относится именно к Священному театру.

Одним словом, в современном европейском мире наметилась чёткая тенденция к заимствованию творческих идей Востока, в частности, Пекинской оперы, основой которой является обширная символично-смысловая система.

### **Роль символа в Пекинской опере**

Символ — это неотъемлемая часть китайской культуры. Он присутствует всюду — в речи, письме, числах, цвете, в изобразительном искусстве, в различных предметах быта. Естественно, что и китайский традиционный театр насквозь пронизан символизмом. Он скрыт в костюмах, в рисунке грима, в позах актёра, в сюжетах пьес, в методах театральной выразительности, в немногочисленных декорациях. С. А. Серова называет символизм «краеугольным камнем китайской театральной эстетики»<sup>4</sup>.

Символы в Пекинской опере встречаются повсюду, т. к. она не гонится за точной пародией на жизнь и конкретных личностей, а «стремится отойти от фотографической точности и изобразить

---

<sup>2</sup> Осипова Э. В. Европейское и восточное театральные искусства в метакультурном пространстве // Ойкумена : Регионоведческие исследования : науч.-теоретич. журн. 2010. № 1(12). С. 41.

<sup>3</sup> Серова С. А. Китайский театр — эстетический образ мира. С. 9.

<sup>4</sup> Там же. С. 9.

сущность предмета»<sup>5</sup>, отображает нечто усреднённое, лишённое индивидуальности, некие обобщённые типы людей и случаев из жизни. «Каждая ситуация, каждый предмет неизменно абстрагирован по своей природе и часто символичен; чистый реализм из представления удалён, и реалистическая обстановка со сцены изгнана», — пишет С. Эйзенштейн<sup>6</sup>.

На сцене Пекинской оперы многое не показывается напрямую, открывая простор воображению. Зритель многое домысливает, погружается в происходящее на сцене. Он не является пассивным наблюдателем, он разгадывает, словно мозаику собирает характеры героев и сюжет пьесы. «Домысливание зрителем обстановки, активное творческое участие его в изображаемом на сцене рождает особо сильное эмоциональное воздействие спектакля, не позволяющее зрителю ни на минуту выйти из той игры, в которую он включается, придя на спектакль»<sup>7</sup>, — утверждает И. Гайда.

#### **Сценическое движение**

Методы актёрской выразительности в Пекинской опере насыщены символами, в них зашифровано большое количество информации — от амплуа героя до его внутреннего состояния. Актёрский жест отличается детальной разработкой, разнообразием и подчиняется строгому канону. В Пекинской опере существует более 20 способов смеха, около десятка видов походки, более 50 жестов руками и руками, множество вариантов мимики. Строго регламентированные действия актёра являются основой для понимания пьес, они символически показывают то, что нельзя показать открыто.

Отклонение от строго фиксированной нормы порицается как в актёрской среде, так и зрительным залом, который смотрит именно на качество исполнения актёром тех или иных элементов представления (китайский зритель приходит в театр не ради пьесы, сюжет которой он знает с детства, а ради игры актёра). Такая жёсткая регламентация, с одной стороны, сковывает самовыражение актёра, но, с другой

---

<sup>5</sup> Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.). М., 1970. С. 46.

<sup>6</sup> Эйзенштейн С. М. Чародею Грушевого сада // Мэй Лань-фан и китайский театр : К гастрोलю в СССР. М. ; Л., 1935. С. 22.

<sup>7</sup> Гайда И. Театр китайского народа. М., 1959. С. 7.

стороны, без неё не было бы всей той символичности и образности, которой так гордится весь восточный театр.

«Скульптурная чёткость и музыкальная пластичность позы и движения приносят зрителю огромное эстетическое наслаждение. Не случайно К. С. Станиславский, восхищаясь совершенством игры Мэй Лань-фана, говорил, что только о руках актёра можно написать целую поэму»<sup>8</sup>.

### **Реквизит**

Ввиду некоторых особенностей исторического развития китайского традиционного театра в целом и Пекинской оперы в частности (кочевой образ жизни труппы, выступления в деревнях) сложилось так, что реквизит на сцене сведён к необходимому минимуму. Отсутствие каких бы то ни было предметов открывает простор фантазии. Актёры китайского театра научились «превращать» те немногочисленные предметы, что они используют на сцене, в самые различные вещи, а точнее, в символы этих вещей. «Упрощение сценического реквизита и бутафории связано с историей развития актёрского мастерства, с его тенденцией к большей символической выразительности средств», — пишет исследователь<sup>9</sup>.

Специфика повествовательной литературы, на основе которой построено большинство пьес Пекинской оперы, заключается в отображении событий, происходящих в течение длительного времени и на внушительных расстояниях.

В европейском театре с помощью различных технических средств можно изобразить и дворец, и горы, и реку. Но показать то, как герой действует в изображаемом пространстве и времени, редко представляется возможным без корректировки сюжета пьесы. Дело в том, что визуальное отображение пространства в европейском театре, несмотря на все технические ухищрения, ограничено масштабами сцены. В китайском же театре представление о пространстве и времени создаётся воображением, масштабы которого не имеют границ, в отличие от визуализации. С. В. Образцов пишет: «Европейский театр, с помощью художника пластически изображая три стены

---

<sup>8</sup> Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.). С. 42.

<sup>9</sup> Там же. С. 46.

комнаты, предлагает зрителям сквозь условно отсутствующую четвёртую стену эту комнату увидеть. В китайском театре актёр, изображая открывание отсутствующей двери, предлагает зрителям эту же комнату вообразить»<sup>10</sup>.

В представлениях Пекинской оперы час сюжетного времени может занять всего несколько минут реального времени. «Китайская драматургия, рождённая повествованием, потребовала и от театра подчинить время повествовательным законам и вмещать в секунду восприятия если не годы, так часы или десятки минут»<sup>11</sup>. Этого актёры добиваются при помощи использования символических средств выразительности.

Возможно также одновременное изображение нескольких плоскостей пространства в условиях одной сценической площадки. Актёры могут стоять в полуметре друг от друга, но их герои будут в воображении зрителя находиться либо на огромном расстоянии, либо на разной высоте. С. В. Образцов называет это «единством времени при разности мест действия»<sup>12</sup>.

Таким образом, всё то, что не может быть показано на сцене в реальности, изображается символами, а зритель уже создаёт из них определённый образ в своём воображении. Такая способность Пекинской оперы — не прибегать к визуализации, подразумевающей под собой множество технических проблем, а вызывать определённые образы в сознании зрителя — позволяет изобразить всё, что угодно, и не подстраивать сюжет пьесы под технические возможности сцены. Китайская традиционная драматургия «требует не иллюзорного пространства с ограниченным местом действия, а пространства воображаемого, во много раз большего, чем действительное пространство сцены, то есть фактически места действия безграничного»<sup>13</sup>.

### Грим

Грим в Пекинской опере в основном служит не эстетическим целям, а информационным. Он одновременно является гиперболой и символом. С помощью цвета и характерного рисунка выделяются

<sup>10</sup> Образцов С. В. Театр китайского народа. М., 1957. С. 182.

<sup>11</sup> Там же. С. 184.

<sup>12</sup> Там же. С. 187.

<sup>13</sup> Там же. С. 183.

главные черты персонажа, сообщается зрителю об амплуа и качествах героя. Особенно важные персонажи имеют свой собственный рисунок грима, по которому зритель узнаёт их с первого взгляда.

Существует множество разновидностей грима, от простого подкрашивания до полного преображения черт лица. Амплуа *шэн* (生, *shēng*), как и женское амплуа *дань* (旦, *dàn*), не требует особого грима, поэтому они играют в практически естественном облике. «Это не просто нарумяненное лицо и подведённые брови, стремящиеся только к имитации: это не подделка под красоту, а скорее символ — знак красоты»<sup>14</sup>.

В более выразительном гриме нуждаются два вида амплуа — это *чоу* (丑, *chǒu*) и *хуалянь* (花脸, *huāliǎn*; дахуалянь, 大花脸, *dàhuāliǎn*; цзин, 净, *jìng*). Актёры этих амплуа наносят грим под названием *лянь-пу* (脸谱, *liǎnpǔ* «образцы лиц»). «Линии глаз, бровей, рта образуют сложную символику графического построения, которая в сочетании с цветом создаёт зрительный образ персонажа»<sup>15</sup>.

К гриму относятся также борода и усы, или по-китайски *ху-сюй* (胡须, *húxū*). Бороды и усы бывают разные и символизируют своим видом те и или иные качества персонажа. В традиционном китайском театре бороды и усы не приклеивают к лицу, а носят подобно очкам, зацепляя за уши специальные проволочки и прижимая к верхней губе. Таким образом, они тоже являются символом бороды или усов, а не прямым им подражанием, как это принято в европейских театрах.

### Костюм

Костюмы китайского театра называются по-китайски *синтоу* (行头, *xíngtōu*). Вид костюма строго регламентирован в зависимости от амплуа и конкретной роли.

Отличительная черта Пекинской оперы заключается в том, что её костюмы выполняют не только эстетическую функцию, но обладают также большой информационной нагрузкой. Во-первых, наряды актёров дают информацию о том, к какому амплуа он принадлежит. Во-вторых, внутри какого-либо определённого амплуа костюм сообщает о характере героя, его социальном положении, профессии,

<sup>14</sup> Образцов С. В. Театр китайского народа. С. 211.

<sup>15</sup> Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.). С. 59–60.

национальности, выделяет его характерные особенности, что позволяет понять, какой персонаж находится на сцене. Перемена костюма обозначает смену обстоятельств действия.

### **Сюжеты пьес**

Несложные по своим сюжетам пьесы Пекинской оперы выполняют заметную воспитательную функцию. Это достигается за счёт того, что в основу сюжетов положены проблемы и события, характерные для различных эпох и подавляющего числа населения. В пьесах в основном не описываются откровенно частные случаи. Наоборот, за основу берётся общая идея, символ тех или иных категорий людей, ситуаций, проблем. В этих символах зритель легко распознаёт и свои проблемы, и проблемы своего государства, общества.

### **Музыка**

Несмотря на европейское название «Пекинская опера», музыка в цзин-цзюй не играет определяющей роли. Она является вспомогательным элементом к театральному действию. Музыка в Пекинской опере в основном задаёт ритм и отдельными звуками выделяет те действия актёра, которые являются смыслообразующими, т. е. символическими. Таким образом, музыка обращает внимание зрителя на символы, которые передаёт актёр.

Если удалить всю символическую основу из Пекинской оперы, то не останется ничего, зритель просто не поймёт ни одного сюжета, ни одного героя; всё представление превратится в смесь разрозненных арий, диалогов и монологов. Основным фактором, предотвращающим потерю или искажение символики Пекинской оперы, является канонизация всех аспектов театра.

Таким образом, символ в Пекинской опере играет не просто существенную, а основную роль. Символика является ключом к пониманию сюжетов пьес, которые ставятся на сцене. Она представляет собой особый язык китайского театра, посредством которого актёр общается со зрителем, и если исключить этот язык символов из представлений, диалог между сценой и зрительным залом прекратится.